

**STRINDBERGS DRAMATIK IN BRATISLAVA
(PRESSBURG) AUF DEUTSCH**

MARGITA GÁBOROVÁ

ABSTRACT

In the 1920s many dramas by August Strindberg were staged in German in the Municipal Theater in the multicultural city of Bratislava (Pressburg). This article focuses on their reception on the basis of Bratislava's German-language press and shows that Strindberg's dramatic works played a substantial role in the cultural development in the given period.

Keywords: August Strindberg; reception; German-language press; Municipal Theater; Bratislava; Pressburg

Bevor ich auf die eigentliche Rezeption des dramatischen Werkes August Strindbergs auf Deutsch in Bratislava (Pressburg) eingehe, ist eine Erklärung des Titels dieses Artikels erforderlich. Nicht alle müssen wissen, dass der in Klammern stehende Name Pressburg die deutsche Variante des Namens der Stadt Bratislava bis zu ihrer Einverleibung in die erste Tschechoslowakische Republik war. Das neue Staatsgebilde existierte nach dem Zerfall der Österreichisch-Ungarischen Monarchie zwanzig Jahre, von 1918 bis 1938. Auch wenn die Amtssprache im slowakischen Teil der Republik Slowakisch wurde, lebte die Stadt Bratislava – Pressburg – Pozsony sozial und kulturell mehrsprachig, d.h. deutsch, slowakisch und ungarisch. In diesem Beitrag wird die Rezeption des dramatischen Werkes August Strindbergs in der deutschsprachigen Presse Bratislavas vom Ende des ersten bis zum Ende des zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts betrachtet, also in den ersten zehn Jahren der damals gebildeten Republik. Im Zusammenhang mit dem Namen der Stadt wird daher ihr Name auf Deutsch oder, je nach dem Bedarf des Textes, in beiden für das Thema aktuellen Varianten benutzt. Als Nordistin und Germanistin habe ich es als Ehre und Pflicht zugleich empfunden, dieses Material zu bearbeiten und damit, hoffentlich, das Wissen um die Rezeption Strindbergs um eine weitere Dimension zu erweitern. Wegen des Umfangs des Materials ist die Rezeption Strindbergs in der slowakischen und ungarischen Presse jener Jahre in dieser Stadt noch nicht erforscht worden.¹

¹ Die auf Slowakisch in Bratislava aufgeführten Dramen Strindbergs erschienen jedoch im Nachwort zur Übersetzung von einigen Dramen Strindbergs ins Slowakische im Jahr 2002 mit dem Titel *Hry*, darunter auch jene aus der in dieser Arbeit behandelten Zeitspanne. Siehe Strindberg: 296–302.

Der Großteil der Rezeption von August Strindberg auf Deutsch in Bratislava hängt mit den Aufführungen seiner Dramen im Stadttheater zusammen. Das Kulturleben, und das Theaterwesen besonders, wurden dem Sprachspezifikum der Stadt angepasst. Die Spielzeit des Stadttheaters wurde in eine deutschsprachige, eine slowakischsprachige und eine ungarischsprachige Saison eingeteilt, wobei jeder Sprache bestimmte Monate zugewiesen wurden. Das Stadttheater hatte zwar kein eigenes deutschsprachiges Ensemble, doch verfügte es über sehr gute Kontakte zu den österreichischen und mährischen deutschsprachigen Theatern, die mit ihren Gastvorstellungen das Programm der jeweiligen Saison sicherten.

Schon im Mai 1919 wurde eines der bekanntesten Stücke Strindbergs, *Fräulein Julie*, auf der Bühne des Stadttheaters gespielt. Mit diesem Drama wurde Strindberg dem hiesigen Publikum zum ersten Mal vorgestellt. Die Rezension in der *Pressburger Zeitung*, einem der angesehensten und meist gelesenen Blätter jener Jahre in der Stadt, kritisierte aber die Wahl dieses Werkes, und der Redakteur fragte sich, ob dieses Werk das städtische Pressburger Publikum ansprechen würde. Dem anonymen Verfasser des Artikels nach handelt es sich um Strindbergs „Jugendwerk, in welchem die unausgegorenen Säfte noch allzu heftig überschäumen“.² Die naturalistische Offenheit, die an Brutalität und Hysterie grenzt und die Niedrigkeit des Dieners Jean, verbunden mit den melodramatischen Ereignissen der Mitsommernacht, mussten beim Pressburger Publikum, das auf den Wiener Bühnen schon andere, modernere Stücke gesehen hatte, kein besonderes Interesse erweckt haben, meinte der Kritiker.³ Es sei denn, die Zuschauer hätten, wie wohl auch er, die Sexualphilosophie des Menschen entdeckt, die in diesem Stück Strindbergs stecke.⁴ Auch wenn es weder im eigentlichen Text noch in den Ankündigungen des Gastspiels in der Presse stand, kann man vermuten, die Aufführung habe im Zeichen des 70. Geburtstages des 1912 verstorbenen Dramatikers gestanden.

Die jeweiligen sprachlichen Saisons des Stadttheaters hatten ihre eigenen Direktoren. Sie waren für die Aufstellung des Programms besonders wichtig und übernahmen die Funktion der Vermittler der Werke ausländischer Dramatiker. Für die deutschsprachige Saison spielte seit dem Ende des ersten Jahrzehnts und anfangs der 1920er Jahre der Leiter der Wiener Theater Dr. Rudolf Beer, der zum Direktor der Pressburger Szene berufen wurde, eine bedeutende Rolle. Ihm ist zu danken, dass in der Stadt namhafte Theater, wie das Wiener *Burgtheater*, das *Deutsche Volkstheater Wien*, das *Theater in der Josefstadt*, aber auch die Berliner weltbekannten Ensembles, wie z.B. die *Deutsche Komödie*, die *Kammerspiele Berlin* oder das *Renaissance-Theater* gastierten. Beers Ziel war es, dem Pressburger Publikum die besten Stücke der Theaterwelt anzubieten. Unter der bunten Auswahl von Titeln namhafter Dramatiker erschien auch der Name August Strindberg. Die Aufführung seiner Komödie *Kameraden* im Dezember 1919 ist, wie einige Monate früher bereits das Drama *Fräulein Julie*, ebenfalls als Tribut an den verstorbenen Schriftsteller zu verstehen. Sie wurde von dem *Brünner Vereinigten Deutschen Theater* gespielt. Die Wahl eben dieses Stückes war überraschend. Das Werk gehörte in jener Zeit nicht zu jenen, die auf den europäischen Bühnen gespielt wurden. Der wohl bekannteste und meist geschätzte einheimische Experte für die skandinavischen Literaturen in Bratislava,

² „Fräulein Julie von Strindberg“, *Pressburger Zeitung* [Bratislava] 22. Mai 1919: 3.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

Max Herzfeld, veröffentlichte in der Zeitschrift *Theaterwoche* eine seriöse literaturwissenschaftliche Studie über das Stück. Er bezeichnete das Werk als eine klassische Variation von Strindbergs großem Thema des antiemanzipatorischen Kampfes, und das Stück sah er als eine weitere Satire auf Ibsens *Puppenheim*. Er sagte: „[E]s ist eine Art Tendenzstück gegen die Frauenfrage, und manches Gespräch wirkt deshalb heute veraltet, weil wir weitergekommen sind, was ja übrigens auch für das *Puppenheim* gilt.“⁵ Doch hatte er auch eine positive Botschaft zu vermitteln: „So wie die Komödie vorliegt, ist sie, wenn auch nicht ein tadelloses Meisterwerk, doch eine sehr witzige und gelungene Theaterdichtung, die bei einer guten Aufführung stets ihrer Wirkung auf das Publikum sicher ist.“⁶ Im Einklang mit beiden zitierten Wertungen standen auch die Worte des Rezensenten der *Preßburger Zeitung*, der meinte, es sei fraglich, ob die Wahl dieses extrem misogynen Stückes in der Zeit, als das Werk Strindbergs schon abgeschlossen war, die glücklichste sei. Die Ehe eines Künstlerpaars, die auf der Freiheit eines jeden von ihnen gründet, wirke in jener Zeit nicht mehr so aufregend wie im Jahr 1888, als der Dramatiker Strindberg das Stück verfasste. Strindberg habe, um die Wirkung zu verstärken, nicht nur den geschlechtsspezifischen, sondern auch den individuellen Unterschied der Charaktere der Protagonisten in deren provokativsten Formen ausgenützt und erreichte damit den Zustand, dass die Protagonistin, einst eine besonders aktuell und modern gewesene Frauenrechtlerin, auch ihre Lektion bekomme.⁷

Gleichzeitig sieht der Rezensent im Stück auch einen Beweis des allgemeinen Charakters des Themas der frühen Schaffensperiode Strindbergs, d.h. „die Darstellung des ewig aktuellen Problems der Ehe, des Kampfes zwischen beiden Geschlechtern“.⁸ Wenn man die Aufführungen von Strindbergs Dramen global betrachtet, so können die *Kameraden* sogar zu dem Bild beitragen, das anlässlich einiger weiterer Gastvorstellungen des *Brünner deutschsprachigen Theaters* in Pressburg ein anonymes Autor so beschrieb: „Strindberg hat eigentlich Zeitlebens dasselbe Stück geschrieben.“⁹ Dem kann man zwar zustimmen, weil Strindberg zur nichtfunktionierenden Ehe und zum Kampf zwischen Mann und Frau immer wieder, unabhängig davon, ob sie als Anlass, Ursache oder Folge gemeint waren, zurückkehrte. Es ist jedoch einzuwenden, dass die Literatur nicht nur von Themen handelt, sondern vor allem von deren Bearbeitung. Und Strindberg kann nicht aberkannt werden, dass er in seinem breiten Schaffen einen weiten Bogen verschiedener Stile und Linien, vom Naturalismus bis zum Expressionismus spannte. Letzteres beweist auch die Aufführung seines Dramas *Rausch*, das Ende 1919 als ein Stück angekündigt wurde, in welchem der Held, nach langen psychischen Irrungen, Trost in den Armen eines Priesters findet. Max Herzfeld charakterisierte in der Zeitschrift *Theaterwoche* das Drama als ein modernes Werk, in dem Strindberg das Problem des Übels und der Verzeihung thematisierte und behauptet: „Niemand ist ein wirklich guter Mensch, der nichts verbrochen hat. Denn, um verzeihen zu können, muß man selbst der Verzeihung einmal bedürftig gewesen sein. Der Ausweg ist die Gnade und Erlösung.“¹⁰

⁵ Max Herzfeld, „Kameraden“, *Theaterwoche* [Bratislava] 22. Dezember 1919: 5.

⁶ Ebd.

⁷ „Kameraden – Komödie in 4 Akten von August Strindberg“, *Preßburger Zeitung* [Bratislava] 24. Dezember 1919: 5.

⁸ Ebd.

⁹ „Deutsches Theater in Brünn. Ibsen, Strindberg“, *Preßburger Zeitung* [Bratislava] 8. Oktober 1920: 3.

¹⁰ Max Herzfeld, „Gedanken zu Strindberg und von Strindberg“, *Theaterwoche* [Bratislava] Heft 4 1922: 1.

Übel und Hass kennzeichnet auch das Drama *Der Totentanz*, das in den 1920er Jahren im Stadttheater öfters aufgeführt wurde, zum ersten Mal im Februar 1922. Dieses Werk August Strindbergs zählt zu den sogenannten Postinferno-Stücken, und bis heute ist es eines seiner meist gespielten Dramen. Im Zusammenhang mit seiner Aufführung sind in der historischen Presse Bratislavas drei Formen der Rezeption vorzufinden – der Avis, also eine mehrmals wiederholte Anzeige der sich nähernden Aufführung, das Feuilleton und die Rezension. Der Avis weist zum Teil Züge der gezielten Reklame auf, doch hat er oft, wie es auch der Fall des *Totentanzes* war, literaturhistorische Züge, wie z.B. die Charakteristik des Genres, des Themas, eine kurze Andeutung des Konflikts oder sogar eine kurze Analyse. Der *Totentanz* wurde 1922 von der *Neuen Wiener Bühne* als Gastvorstellung aufgeführt. Interessant war, dass in dem Avis auch die Information stand, es handle sich um ein Spiel in vier Akten. Diese Information mag auf den ersten Blick überflüssig wirken, sie zeugt jedoch von der Tatsache, dass das Theater mit der komplexen Version des Dramas kommen wird. Strindberg hat nämlich zuerst nur zwei Akte dieses Stücks geschrieben, in denen der tragische Nachklang einer noch tragischeren Ehe thematisiert wurde. Später hat er jedoch noch zwei weitere Akte verfasst, die das Tragische durch die Perspektive der Hoffnung in der Zukunft milderte, wobei beide Varianten auch in szenischer Gestaltung existierten. Weitere Anzeigen luden die Zuschauer ins Theater durch die Nennung von Stars, und das trotz der Tatsache, dass, wie es die deutschsprachige Presse Bratislavas oft wiederholte, die deutschen Vorstellungen des Theaters immer ausverkauft gewesen wären. Beim *Totentanz* wandte sich die Presse an die Zuschauer als an diejenigen, denen der eigentliche Schriftsteller Strindberg nicht vorgestellt werden muss, weil man damit rechnet, dass sie sein Werk kennen. Die Bewohner der Stadt waren in jenen Jahren nämlich nicht nur auf die einheimische deutschsprachige Bühne angewiesen. Sie konnten sich das Stück auf Ungarisch oder Slowakisch auf derselben Bühne anschauen, konnten es aber auch, und das haben sie auch oft getan, auf den beliebten Bühnen der Wiener Theater sehen. Die nächste Art der Ankündigung war das Feuilleton. Als Feuilleton wurden u.a. die Werke mancher Schriftsteller in den Tagesblättern auf der zweiten Seite unter dem sogenannten Strich oder auf den speziell der Kultur gewidmeten Seiten reflektiert, wobei sie oft mit Jubiläen verbunden waren. Diejenigen, die im Zusammenhang mit der Aufführung des *Totentanzes* 1922 und 1927 erschienen, beriefen sich zwar nicht explizit auf das Todesjahr August Strindbergs (1912), es ist jedoch bekannt, dass man in den aktuellen Jahren Artikel zu den jeweiligen Gedenktagen von Kulturpersönlichkeiten aus der ganzen Welt publizierte. Das Jahr 1922 war der zehnte und das Jahr 1927 der fünfzehnte Jahrestag des Todes August Strindbergs. Das deutschsprachige Theater Bratislavas hat sich Strindbergs eben durch die Gastspielaufführungen des *Totentanzes* erinnert. Das erste Feuilleton hat die Ambivalenz der Kritik des Dramatikers im Allgemeinen thematisiert. Auf der einen Seite wurde Strindberg als Schriftsteller, der neue Wege bahnt, bejubelt, auf der anderen wurde er als Frauenfeind verbannt. Im *Totentanz* zeigte Strindberg wohl die negativste Seite des Mann-Frau-Kampfes im Eheband. „Mit fast sadistischer Wollust greift er in die Wunden des Ehelebens. Die Worte streuen Gift, die Gestalten atmen Schwefeldämpfe und im Herzen brodeln Galle.“¹¹ Zu solch expressiven Worten griff der Autor des Feuilletons im Jahr 1922, um dem Leser zu zeigen, wie

¹¹ „Theater, Musik, Kunst“, *Preßburger Zeitung* [Bratislava] 9. Februar 1922: 5.

weit Strindberg fähig war zu gehen, um den Zuschauer von seinen Ansichten zum Eheleben zu überzeugen. Die am meist Büßenden, die größten Opfer dieser Tragödie sind die bedauernswerten Ehegatten selbst, die nicht sterben können, weil sie den gegenseitigen Hass nicht überwinden und sich einander nicht verzeihen können.

Fünf Jahre später (1927) kündigt das deutschsprachige Tagesblatt *Grenzbote* den *Totentanz* als Meisterstück an, das Klassik geworden sei und von jedem Kulturmenschen gekannt werden müsse. Der Grund ist nicht nur sein Platz in der modernen Literatur, sondern auch die Tatsache, dass der Regisseur und der Darsteller des Helden in Einem der beim Publikum Bratislavas äußerst beliebte Josef Jarno war. Jarno kann als Musterbeispiel der Vermittlerpersönlichkeiten betrachtet werden. Nachdem Rudolf Beer im Jahr 1925 auf die Position des Direktors des Stadttheaters in Bratislava verzichtet hatte, besetzte Jarno diesen Posten für vier Jahre, d.h. für die Spielzeiten 1926/1927 bis 1928/1929. Er war kein Anfänger. In den Jahren 1890 bis 1895 arbeitete er an den Berliner Theatern – im *Residenztheater*, im *Deutschen Theater* und in der Leitung des *Neuen Theaters*. Er arbeitete eng mit Max Rheinhardt zusammen. In der Zeitspanne von 1899 bis 1923 war Jarno Direktor des *Theaters in der Josefstadt* in Wien. Man kann ihn den Bahnbrecher der Dramen Strindbergs in Berlin, Wien und nicht zuletzt in Bratislava nennen. Als im Mai 1927 die deutschsprachige Theatersaison in Bratislava wiederum mit dem *Totentanz* in der Regie und mit der Hauptrolle von Josef Jarno abgeschlossen wurde, wurde sie in der *Preßburger Zeitung* folgendermaßen kommentiert:

Die Bühnen Josef Jarnos waren seit Jahren durch ihr Bemühen bemüht, dem großen nordischen Dichter August Strindberg, dessen Werke in deutscher Übersetzung alle hier zuerst aufgeführt wurden, zu dienen. Es ist daher kein bloßer Zufall, wenn die Spielzeit hier in Preßburg mit dem Namen Strindberg ausklingt, dessen mächtiges, geradezu klassisch gewordenes Werk *Totentanz* zur Aufführung gelangt.¹²

Und Jarno, in der Hauptrolle des Stücks, wird als Schauspieler par excellence der Helden von Strindbergs Dramen gepriesen.

Auch wenn Jarnos Verdienste für die Aufführungen der Dramen Strindbergs im Stadttheater Bratislavas sehr bedeutend sind, darf man nicht vergessen, dass Stücke aus der späteren Phase des Schaffens August Strindbergs schon unter der Leitung Rudolf Beers aufgeführt wurden. Noch bevor im Jahr 1925 Jarno die Position Beers übernahm, lud Beer das Ensemble des Wiener *Burgtheaters* mit der *Gespensersonate* nach Bratislava ein. Dieses, oft als Höhepunkt des dramatischen Schaffens Strindbergs bezeichnete Drama, gehörte zum stabilen Repertoire aller bedeutenden Theater jener Zeit in Europa und erntete große Erfolge.¹³ Nach vierzig Jahren der Darstellung stürmischen Lebens und Moralisierung im Werk entschied sich Strindberg, den Menschen den Weg zu ihrer Verbesserung zu zeigen. Die *Gespensersonate* gehört in die Schaffensperiode der sogenannten Kammerspiele Strindbergs und wird oft mit Ibsen *Gespensstern* verglichen. Während das Thema bei Ibsen mit den vererbten Krankheiten des Individuums zusammenhängt, konstruiert Strindberg die Gespenster, bzw. die Gespenster im Menschen als Produkte ihrer üblen Taten, die diese in ihren Leben getan haben, und obwohl der Mensch sie

¹² „Heute Strindbergs Totentanz“, *Grenzbote* [Bratislava] 10. Mai 1927: 3.

¹³ „Theater und Kunst. Deutsche Spielzeit“, *Preßburger Zeitung* [Bratislava] 30. Mai 1925: 5.

schon längst vergessen hat, kehren sie immer wieder zurück und rächen sich. Die Sünden schaffen lebendige Gespenster. Sie führen ihr eigenes Leben und lassen sich nicht einfach beseitigen. Die *Gespensersonate* ist ein Komplex aller Leiden, die der Schriftsteller selbst durchgemacht hat und die jetzt in die Schicksale der Helden – der Symbole verschiedenster Schmerzen und verschiedensten Elends hineingelegt sind. Das Werk ist ein Spiel von Rache und Vergeltung.

Es ist eine grausige, aber herrliche Phantasie. Die Lügen des Lebens werden enthüllt, die Toten gehen um und man weiß oft nicht, wer körperlich tot oder lebendig ist. Alle Menschen sind Gespenster, für ihr Tun oder Lassen nicht einmal verantwortlich, eher tragische Opfer des Lebens,¹⁴

behauptet der Autor, der sich unter der Initiale -h- verbirgt. Aus den literaturkritischen und literaturhistorischen Aktivitäten Max Herzfelds in verschiedenen Zeitschriften und Zeitungen Bratislavas, aus den eingeweihten Worten, die auf einen Spezialisten deuten und nicht zuletzt aus dem Stil des Artikels kann man darauf schließen, dass diese Worte von Max Herzfeld stammen.

Es ist kein Wunder, dass auf die Aufführung der *Gespensersonate* sofort mehrere Rezensionen reagierte und alle eindeutig positiv. Sie würdigte das Moderne und das Phantasievolle am Stück, und das Spiel wurde als ein „dithyrambisches Werk, meisterhaft, tadellos, diabolisch eindringlich packende Gestaltung“¹⁵ bezeichnet.

Die Rezeption von August Strindberg im Stadttheater zwischen 1919 und 1929 aufgeführten Dramen wurde mit *Der Vater* im Jahr 1928 abgeschlossen, einem Werk, das die Literaturgeschichte in dieselbe Kategorie (naturalistisches Drama) einstuft, wie *Fräulein Julie*, also jenes Stück, mit dem die deutschsprachige Rezeption Strindbergs auf dieser Bühne im Jahr 1919 begann. Das Drama *Der Vater* wurde Ende der 1920er Jahre schon als ein klassisches Werk betrachtet. So, wie in anderen Werken der naturalistischen Periode, arbeitet der Autor auch hier mit Übertreibung, um dem Zuschauer die dunkle Eheproblematik zu veranschaulichen. Die Hauptfigur des *Vaters*, der Rittmeister, gehörte, zusammen mit dem Helden Edgar aus dem *Totentanz* und den Protagonisten der Dramen *Rausch* und *Wetterleuchten* zu den bedeutendsten und erfolgreichsten Gestaltungen der Rollen in August Strindbergs Dramen unter Josef Jarnos Regie. Auch der Wahnsinn eines so komplizierten Helden wie der Rittmeister, wurde von Jarno als Schauspieler nicht wie eine psychopathologische Studie, sondern wie das Schicksal eines Bruders, wie das Schicksal des Menschen im Allgemeinen, präsentiert.

Die Rezeption der Dramen August Strindbergs schrieb, vor allem in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts im Preßburger Stadttheater, was ihre deutschsprachigen Saisons anbelangt, eine reiche und bunte Geschichte. Sie bestätigte, dass dieser schwedische Dramatiker in der deutschsprachigen Kulturwelt der Stadt fest verankert war. Er bekam einen speziellen Platz im Repertoire der Szene, anfangs dank der Initiative des Direktors Rudolf Beer, später dank dem Direktor und Schauspieler Josef Jarno. Darüber hinaus ist die Rezeption Strindbergs stark mit dem Namen des einheimischen Kritikers und Literaturwissenschaftlers Max Herzfeld verbunden. Nicht nur theoretische Artikel in den

¹⁴ -h-, „Theater und Kunst. Strindbergs *Gespensersonate*“, *Preßburger Zeitung* [Bratislava] 6. Juni 1925: 4.

¹⁵ Ebd.

Zeitschriften, sondern auch Rezensionen in den Tagesblättern wie *Preßburger Zeitung*, *Theaterwoche* und *Grenzbote*, stammten von ihm. Wie das oben zitierte Beispiel gezeigt hat, weisen der Stil, die Komposition des Textes, die Tiefe der Bearbeitung des Themas, der Informationshintergrund und die professionelle Gelehrsamkeit eindeutig auf ihn hin. In Bratislava war Max Herzfeld wohl der größte einheimische Literaturtheoretiker und -kritiker, der sich auf die nordischen Literaturen konzentrierte. Ihm, genauso wie den aus dem Nachbarland kommenden Leitern der deutschsprachigen Saisons der Hauptszene – Rudolf Beer und Josef Jarno – hatte die Stadt zu danken, dass ihr Kulturbild um das dramatische Werk August Strindbergs erweitert wurde.

Ob es Zufall oder Absicht war, die Eröffnungs- und Abschlussvorstellungen mehrerer Saisons des Stadttheaters gehörten in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts den Werken August Strindbergs. Ihr Angebot war bunt und die Spur, die sie hinterließen, kann aus der Perspektive der Literaturwissenschaft mit den Attributen naturalistisch, realistisch, expressionistisch oder symbolistisch bezeichnet werden. Genremäßig handelte es sich sowohl um Tragödien als auch Komödien, und aus dem Gesichtspunkt der Person des Autors spannte sich der Bogen von aufrührerischen, reflexiv-philosophischen Werken über Dramen, in denen Strindberg Buße tut, bis hin zu intimen Kammerspielen. August Strindberg hat im Bratislava (Pressburg) jener Periode eine deutliche Spur hinterlassen und zum Kulturbild der Stadt bedeutend beigetragen.

BIBLIOGRAPHIE

- Birk, Matjaž, ed., *ZWISCHENRÄUME. Kulturelle Transfers in deutschsprachigen Regionalperiodika des Habsburgerreichs (1850–1918)*, Wien: 2009.
- Csáky, Moritz, „Kultur als Kommunikationsraum – am Beispiel Zentraleuropas.“ In: *Zeitschrift für mitteleuropäische Germanistik*, Tübingen: 2011.
- Grenzbote*, Bratislava 1919–1929.
- Hägg, Göran, *Sanningen är alltid oförsämd*, Falun: 2016.
- Humpál, Martin, Kadečková, Helena, Parente-Čapková, Viola, *Moderní skandinávské literatury 1870–2000*, Praha: 2013.
- Kriegleder, Wynfried, Seidler, Andrea, Tancer, Jozef, *Deutsche Sprache und Kultur im Raum Pressburgs*, Bremen: 2002.
- Mikuláš, Roman, *Predpoklady a formy literárnej recepcie*, Bratislava: 2007.
- Myrdal, Jan, *Johan August Strindberg*, Stockholm: 2003.
- Preßburger Zeitung*, Bratislava 1918–1929.
- Strindberg, August, *Hry*, Bratislava: 2002.
- Tancer, Jozef, *Rozviazané jazyky. Ako sme hovorili v starej Bratislave*, Bratislava: 2016.
- Žitný, Milan, *Severské literatúry v slovenskej kultúre*, Bratislava: 2012.

Margita Gáborová
Comenius University in Bratislava
E-mail: margita.gaborova@gmail.com